

Mira Jurkić-Šunjić

## BEN JONSON I OBLIKOVANJE RUGOBE

### I

„Svaki čovjek po svom hiru”<sup>1)</sup>

(Every Man in His Humour)

Kod velikih književnih pojava, kao što je Ben Jonson, kojih se je djelovanje osjetilo na širokim područjima književnog stvaranja (u njegovu slučaju u drami, kritici i lirskoj poeziji) i koji su na pojedinim takovim područjima dali obilan broj djela, upoznavanje samo najboljih tvorevina odijeljeno od cjeline stvorenoga ne iscrpljuje sav potencijalni umjetnički učinak toga najboljega. Do neke punine doživljavanja dolazi se istom onda kada se spoznaju i osjete uzajamni odnosi i veze među pojedinim djelima, sve ono što otvara jasne vidike unatrag i unaprijed i u oštrijem svjetlu oku približuje pjesnikov stvoreni svijet. Time pojedino djelo dobiva za sebe čvršće i jasnije konture unutar osvjetljene cjeline čitava opusa, a i učinak je cjeline opet veći nego zbroj učinaka pojedinih članova u nizu.

U slučaju Ben Jonsona vrijedno je stoga odmah se zadržati na početku njegova dramskog uspona i potanje se pozabaviti prvim dramskim djelom koje nosi individualna obilježja piščeva načina stvaranja, komedijom „Svaki čovjek po svom hiru” — ne samo zbog nje same nego i zbog toga što je to prvi korak koji vodi k upoznavanju pjesnikova umjetničkog lika i njegova gledanja na svoje zvanje kao i do potpunijeg i jasnijeg primitka cjelovitog mu dramskog niza, u prvom redu velikih komedija „Volpone”, „Bartolomejski sajam” (Bartholomew Fair), „Alkemičar” (The Alchemist), koje su kruna njegova komediografskog rada, a istodobno vrhunski izraz komičnog stvaralaštva u Engleskoj.

Pored toga, ovdje ćemo na nekoliko mjesta posegnuti unaprijed i dotaknuti se tehnike dramskog izlaganja u tri komedije koje dolaze iza komedije „Svaki čovjek po svom hiru”. U njima Ben Jonson još slobodnije slijedi one porive koji ga vode sve dalje od prosjeka i priznatog tipa komedije njegovih suvremenika, i konačno se one djelomično izvrgavaju u polemičko oružje kojim on izaziva svoje kolege i daje povoda tzv. kazališnom ratu. To su kome-

<sup>1)</sup> Uvod u radnju o Ben Jonsonu kao kazališnom piscu.

dije „Svaki se oslobađa svojega hira” (Every Man Out of His Humour), „Cintijine proslave” (Cynthia’s Revells) i „Nadripjesnik” (The Poetaster).

Kako i život donekle određuje umjetničku građu djelu i stav stvaraoca, to spoznaje o životu u odnosu na djelo također svjesno ili nesvjesno utječu na kakvoću doživljavanja. Stoga je ovdje kratko prikazan i piščev život u onom razdoblju kada je nastala komedija „Svaki čovjek po svom hiru”.

Ben Jonson (1572—1637), podrijetlom sa sjevera, rodio se je po svojoj prilici u Londonu kao posmrče osiromašjele udovice svećenika, koja se je kasnije preudala za zidara. Polazio je Westminsteršku školu, instituciju istomimene opatije a tada pod štitništvom kraljice Elizabete I. Tu su dječaci tog naselja imali besplatno školovanje. Učitelj mu je bio William Camden, prvi naučni istraživač engleske prošlosti. On je kod dječaka potakao volju za knjiško znanje i smisao za klasične književnosti te ga uputio u idealé antičkog svijeta.

U Westminsterskoj školi pod duhovnim vodstvom Camdena Ben Jonson je stekao čvrste osnove znanju humanističkih nauka, iz kojih je cijelog života crpio svoje književne principe. One će kasnije uobličiti njegovu vjeru u veličinu pjesnikove uloge u ljudskom društvu, kao što će upozoriti na moralni značaj njegova zvanja ne samo kao pjesnika pisanih djela nego i kao dramatičara čije riječi treba da se čuju i da se ozbiljno primaju na korist i moralno ozdravljenje društva.

Do njegova nastupa pisanje drama smatralo se je nadničarskim zanaatom javnih zabavljača kojima je zadaća bila da igrokazima opskrbe brojna javna kazališta u Londonu i da po svaku cijenu ugrade gledaoce, jer su od ovih uz ta kazališta i glumačke družine živjele. I Shakespeareov se je književni ugled kod suvremenika temeljio na lirsko-narativnom pjesnikovanju, a dramsko njegovo stvaranje kao i gluma bili su samo unosno i poštovano zanimanje. Uspješan dramatičar-glumac mogao je biti poznat i ugledan, ali nije mogao računati na umjetničku slavu i ugled pjesnika. Jonson je, oslanjajući se na autoritet antike, koliko svojim radom i upornom propagandom toliko i snagom svoje osobnosti uzdigao englesku dramu među ozbiljne književne vrste. Oruđe koje mu je na tom putu služilo bilo je poznavanje antičke prošlosti iz koje je također uzeo građu za svoje dvije tragedije i okosnicu nekih likova u komedijama.

Dug i zahvalnost onome koji mu je u ranoj mladosti otvorio pogled na književnost i povijest antičke prošlosti Ben Jonson je za cijelog života osjećao i posvjedočio kad je Camdena posvetio prvu svoju značajniju komediju „Svaki čovjek po svom hiru” (Every Man in His Humour) prilikom izdavanja cjelokupnih djela u folio formatu godine 1616.

Nakon srednjeg školovanja prilike nasilno škreću život Jonsonov na njemu neprirodan put, kad lišen mogućnosti za dalji studij sa sedamnaest godina postaje zidarski šegrt. O tom šegrtovanju postoje neprovjerene legende. U područje nagađanja spada i pokušaj da se neuravnoteženost i neke neurotične crte ove prodorne ličnosti kao i iskrivljeni kut iz kojega vidi stvarnost i prenosi je na pozornicu dovedu u vezu s ovim malo poznatim razdobljem njegova života kao i sa kasnijim njegovim položajem u društvu koji je dugo bio nesiguran i za koji se je upornošću silne volje borio. Svakako je ovo skretanje s puta koji bi odgovarao njegovim sposobnostima i sklonostima moglo za-

mračiti njegove poglede u budućnost i izazvati otpor spram nove mu okoline i nametnutog rada.

Tih je godina Engleska ratovala u Nizozemskoj, podupirući protestante protiv Španjolske. Mladi se je Jonson tako ubrzo riješio šegrtovanja pridruživši se ekspedicionoj vojsci, a kasnije se je s ponosom sjećao razdoblja svoga vojevanja.

Godine 1595. opet ga nalazimo u Engleskoj, oženjen je i glumac. Razdoblje između povratka iz rata i njegove aktivnosti u Londonu kasnije neizravno i djelomično osvjetljaju njegove kolege u karikaturama njegove osobe na pozornici, i tu ga vidimo kako u to doba putuje kao bijedni provincijski glumac. Pa i sam Jonson u svom „Nadripjesniku” kao da na usta Tucca-e govori iz vlastitog iskustva toga vremena: „... nećeš više morati putovati u cipelama punim šljunka za slijepom kljusinom i košarom ni gaziti po daskama i bačvama uz pištanje promukle trube. „Kad se pojavljuju podaci o Ben Jonsonu, on kao glumac surađuje, kako to rade i ostali kazališni pisci, na igrokazima koje naručuju glumačke družine a koji se mnogo traže radi vrlo razvijenog kazališnog života u Londonu. Zbog suradnje na jednom takovu djelu (The Isle of Dogs — Pseći otok) on prvi put na kratko dospijeva u zatvor, jer su vlasti smatrale da komad sadrži opaske uperene protiv porotka i javnoga mira. O njegovim novčanim poteškoćama u to doba svjedoči među inim i zabilježba Philipa Henslowe-a, ravnatelja i financijskog organizatora jedne od jakih glumačkih družina elizabetskog doba (družina Lorda Admirala), koji u svoj poslovni dnevnik unosi (28. srpnja 1597) da je pozajmio pet funta „Benjaminu Johnsonu, glumcu”.

U takvim životnim prilikama Ben Jonson počinje svoju samostalnu dramatsku karijeru i piše dvije komedije: „Onda je to drugačije” (The Case is Altered) i „Svaki čovjek po svom hiru” (Every Man in His Humour).

U komadu „Onda je to drugačije” pisac se još gotovo u potpunosti prilagođuje dramskim običajima vremena i romantičnom tipu komedije. Tu se ipak dotiče nekih komičnih tema (gramzivost i ljubav za zlatom), na koje će se u razdoblju velikih komedija opet povratiti. Unutar romantične radnje u komičnim likovima Junipera i Oniona, karakterima koji nasljeđuju uloge staroga clowna, već se razabire također nešto što će kasnije biti značajna odlika onoga što Jonson stvara za pozornicu. To je upotreba jezika i stila govornika kao najjače dramsko sredstvo, pomoću kojega će izlagati poruzi zastranjenja od društvenih norma i smiješne ludosti. Juniper, obični krpač cipela, govori napuhanim bombastičnim jezikom, reda bez potrebe i razloga neobične riječi i opajajući se njihovim zvukom raste u vlastitim očima. Onion, jednostavni mu prijatelj, kojega je taj vodoskok riječi zablješćio, povodi se za njim. Izvori su komičnome nerazmjer između govora s jedne strane i karaktera i njihova zanimanja s druge strane, i povodjenje slabije lude za jačom. U većim razmjerima i širem značenju par će se ovakovih luda (Babadill i Mathew) pojaviti već majstorski razrađeni u slijedećem djelu. No ovdje, u prvom djelu, porugljiva komika postignuta na taj način još je usmjerena na prizor, a satirična namjera nije dramski određena. Komedija „Onda je to drugačije” još nema onih odlika u obradi dijaloga i crtanju likova niti ukazuje na one satirične poglede na svijet zbog kojih je slijedeća komedija „Svaki čovjek po svom hiru”, prikazana prvi put 1598, datum u povijesti

engleske komedije. Ta „humour“-komedija uzima se kao početak Ben Jonsonova samostalnog dramskog rada, pa je i on smatra dovoljno značajnom ne samo da je izda u malom kvart formatu godine 1606, nego i da je uvrsti u svoja sabrana djela i objavi u folio formatu 1616.

Prije pojedinačne obrade komedija, od kojih ovdje zasad razmatramo komediju „Svaki čovjek po svom hiru“, prethodno ćemo razviti nekoliko uvodnih opažanja o pjesniku i njegovu odnosu spram stvarnosti kao i o nekim osebinaama dramskog predočivanja te stvarnosti u ovom ranijem razdoblju njegova rada, u koje spadaju još jedna „humour“-komedija („Svatko se oslobađa svojega hira“) i dvije „komične satire“ kako ih pjesnik naziva („Cintijine proslave“ i „Nadripjesnik“).

Postojalo je tradicionalno i to jako naglašeno mišljenje, kojega se drži većina biografa, da je Ben Jonson, taj najizrazitiji dramski talenat između Shakespeare-a i Bernarda Shawa, bio čovjek uravnotežen i duhovno stabilan. „Sanity“, duhovno zdravlje, to je osebina koja mu se je gotovo automatski pripisivala. Međutim, poredak u njegovu svijetu kakov se nazire u komedijama ovoga razdoblja, likovi koji u tom svijetu govore i djeluju, sve što on iz tog svijeta isključuje i što opet gomila i naglašuje, dakle stvaralački rad sam za sebe, ne ukazuje na uravnotežen i zaokružen lik stvaraoaca, na ono što bi Anglosasi nazvali „well adjusted personality“, osobnost koja bi bez trajnijih unutarnjih oštećenja mogla prelaziti krize nastale pri susretu sa životnom stvarnošću i prilagodivši se okolini uklopiti se u mjesto koje joj je sticajem prilika bilo predodređeno. Kako se vidi iz napomenutih događaja iz njegova života, on je bio onaj koji je prilike svog života silom volje, unatoč vanjskim nepovoljnim uvjetima, mijenjao u smjeru svojih težnja, prema vlastitoj vrlo visokoj koncepciji svoga karaktera i ocjeni svoje vrijednosti. I u njegovu slučaju, kao i kod jednog broja njegovih likova, postoji osnovna i duboka razrožnost između unutarnje predstave vlastitoga lika i značaja i načina kako okolina gleda na taj lik i značaj. Kroz cijelo ovo razdoblje umjetnost mu djelomično služi da okolini nametne svoju vlastitu predstavu o sebi i da istodobno teži preobraziti društvo prema svojim vjerovanjima i svom temperamentu. Ta napetost između njegove vlastite ličnosti i volje te svagdanje savladavanje otpora okoline ne prolazi bez unutarnjih pomjeranja i deformacija koje se odražuju i u njegovu stvaranju<sup>3)</sup>, u strukturi i tonu kao i u načinu obrade materijala.

Već izgradnja likova na osnovi „humour“-a, o čemu će se kasnije govoriti, isključuje uravnoteženo i sveobuhvatno gledanje na čovjeka. Premda je ta osnova komike kao polazna tačka za satiričnu interpretaciju života pogodna, ipak počesto način grotesknog izobličavanja detalja čini komiku preveć ovisnom o mjestu i vremenu stvaranja i oduzima nekim od takovih oblika rugobe općeljudsko značenje, kao da je građa preobilna i nedovoljno prerađena da se slije u odabrani uzorak. Nadalje, osobe u ovim komedijama kreću se u začaranom krugu svoje opsesije, odijeljene od okoline u duhovnoj samotnosti, koja podsjeća na izolaciju pojedinaca u modernom kazalištu

<sup>3)</sup> Za jedno tumačenje Ben Jonsonove ličnosti kako se odražuje u dramskom djelu vidi Edmund Wilson: *The Triple Thinkers — Morose Ben Jonson*, str. 205—220 (John Lehmann, rev. ed. 1952).

„apsurdnosti” kojemu je jedan od svjesnih ciljeva da prikaže osamljenost svakog ljudskog bića i njegovu nesposobnost da ikako uspostavi veze sa drugim ljudskim bićem. Čini se da Jonson stvarajući likove što su odijeljeni zidom svoje ludosti od okoline nesvjesno izivljuje i svoj odnos sa društvom i unutarnju napetost koja mu priječi da steče duhovnu ravnotežu.

Odijeljeni od normalnog života i živeći unutar fiksne ideje o sebi likovi su ovih Ben Jonsonovih komedija statični, jer ne podliježu utjecaju okoline da bi se mogli iz temelja izmijeniti. Zato se komedija kreće u nizu vlastitih situacija i stanja, radnja se pomiče s mrtve točke samo pomoću raspleta koji je nametnut konvencijom tadanjega kazališta.

Takav Jonsonov komični svijet, dok je do neke mjere ujednačen i poduprt okvirima komične tradicije kao što je u djelu „Svaki čovjek po svom hiru”, ne pokazuje daljnjeg znaka unutarnje podvojenosti u psihi stvaraoca. No u tri komedije koje dolaze za ovom, da bi svoju satiričnu nakanu ostvario, nije piscu bio dovoljan putem „humour”-a prikazani zbir grotesknh pojedinosti, koliko god te organizirane pojedinosti dramski jasno otkrivale i osvjetljivale unutarnju prazninu i lažnost svijeta koji on želi ocrtati. U razdoblju ovih komedija tom svijetu grotesknog i bizarnog, koji se kreće i djeluje ne ravnajući se prema općeljudskim načelima razuma i ćudoređa, Jonson kao protutežu postavlja neuspjeli uzorak onoga što on smatra da bi morala biti norma ćudorednog svijeta. Uz zajedljivu i ljudske nakaznosti punu predodžbu „stvarnoga” on pokušava priključiti i jednu drugu, svijet pravde i istine, iz kojega potječu idealizirani likovi komentatora radnje i sudaca, koji iskaču iz okvira satirične komedije. Iz cjeline se vidi da bi tu trebale biti utjelovljene ćudoredne vrednote; u odnosu s tim svijetom pisac bi želio suditi svoj prikazani svijet „stvarnoga”. Ta dva svijeta, svijet kakav jest i svijet kakav bi trebalo da bude, oštro su odijeljeni, a predstavnicima višeg moralnog poretka nedostaje dramske uvjerljivosti. Ova djela, gdje se Ben Jonson strastveno identificira sa cenzorima, nijesu cjelovita, jer mu ne uspijeva povezati ta dva svijeta niti jedinstveno dinamičnom radnjom niti tonom shodnim za postignuće ravnoteže. Pozitivni likovi u kojima se osjeća da autor dramatičira svoju ideju o sebi i svoj stav spram „realnosti” (Asper i Mercilente u komediji „Svatko se oslobađa svojega hira”, Critès u „Cintijinim proslavama” i Horac u „Nadripjesniku”) nespretno se kreću pozornicom, emotivno i intelektualno izolirani ne samo od svoje okoline u komediji nego i od gledalaca, i nijesu nimalo sposobniji za ljudske normalne reakcije od onih koje pisac uzima kao metu satire. U toj nesposobnosti da se povežu s okolinom slični su deformiranim psihama iz nižeg svijeta „humoura”.

Taj rascjep na dvije razine gledanja i izlaganja nestaje u toku Ben Jonsonova dramatičarskog razvoja i nema ga u kasnijim velikim komedijama, nakon što je pisac zauzeo stav čovjeka koji se, spoznavši sebe i svoja ograničenja, pomirio sa stvarnošću i samim sobom. Ta će integracija ličnosti dovesti i do umjetničke integracije. Dotle će, u razdoblju o kojemu govorimo, napetosti u odnosu spram zbiljskog života, nesigurnost i podvojenost, kao i previsoko postavljeni ideali i nedostatak skromnosti štetiti njegov umjetnički rad pa se odraziti i u formalnoj strukturi ranijih komedija, u prvom redu u djelima „Svatko se odriče svoga hira”, „Cintijine proslave” i „Nadripjesnik”.

Međutim, u komediji „Svaki čovjek po svom hiru” ta unutarnja podvojenost u psihi stvaraoća, koja se odražuje u interpretaciji života uopće a napose u podvojenoj izgradnji komedije ondje gdje se služi tehnikom moralnih komentatora, nije u tolikoj mjeri vidljiva. Ovdje se pisac još oprezno služi dramskim oblikom pridržavajući se starijih iskušanih okvira i konvencija komedije. Tu karakteri, podijeljeni u dvije skupine — u skupinu ograničenih, grotesknih u svojem nastojanju da odigraju sebi nametnute uloge, i u skupinu bistroumnih i žustrih koji one prve navode da se sve više zapliću u mreže svojih prenemaganja — stoje više ili manje na istoj čudorednoj razini. Oni razotkrivaju i ocjenjuju jedni druge. Iznimka je Edward Knowell stariji, lik starca naslijeđen iz rimske komedije. On stoji iznad ostalih lica te komedije i oštrim opaskama osuđuje čim progleda ludost i prenemaganje. On isto tako, jetko raščlanjujući loš odgojni postupak suvremenih roditelja, upire prstom u ono što je dovelo do razuzdanosti i „frajerskog” nedoličnog jezika mladeži. Njegov stav je stav moralista i cenzora. No i on postaje žrtva intrige i premda nije središnja ličnost komedije ipak je organski uključen u radnju, a osim toga predstavlja ne samo moralno gledište pisca nego i stav svakog iskusna i mudra člana starijeg pokoljenja pa time ne otuđuje simpatije ni gledaoca ni čitaoca. Postoji osnovna razlika između njega i likova komentatora u slijedećim trima komedijama, koji su postavljeni tako visoko u rijetku i neuvjerljivu atmosferu čudoređa i vrlina idealnog svijeta da remete cjelovitost i uravnoteženost tih komedija.

Komedija koju Jonson ostvaruje u djelu „Svaki čovjek po svom hiru” — premda je njezina okosnica, kako je netom napomenuto, tradicionalna — po razradi je nove vrste. U klasičnu tradiciju komedije spada pokretač radnje Brainworm, ali premda slični Plautovu slugi, on je po svojem temperamentu, ponašanju i dosjetkama, a pogotovo po upotrebi sintakse živoga jezika, sin svoga doba i Londona, Elementi farse u liku Coba i u igri riječima (kad on tuguje nad sudbinom svoga gospodskog rođaka crvenoga sleđa<sup>3)</sup> i Tibe, njegove žene (kada ga ona izdeveta), potječu iz duge domaće komične tradicije žene nadžak-babe i trpećeg muža još od ciklusa crkvenih prikazanja. I Bobadill, lažni junak i hvastavac, usprkos brojnih ranijih uzoraka, individualno je obilježen specifičnim prenemaganjima i snobizmom iz kruga onodobne moderne londonske omladine, koja je smatrala da joj odjeća i neki manirizmi govora daju propusnicu u više krugove i da je uzdižu nad njezinu društvenu okolinu.

Osim onoga šta prepoznajemo kao komični odblesak nekih slojeva tadanjega društva, nov je i značajan za Jonsona način kako on stvara komične karaktere: on ih izgrađuje isključivši sve ono opće tj. sva svojstva koja kao zajednička povezuju ljude, i razrađujući jedno predominantno obilježje — „humour”. Njemu uspijeva u taj „humour” uklopiti smiješnosti i pomodne ludosti značajne za ono doba i razgolivši laž narugati se gluposti. On komične likove što predstavljaju pojedine „humoure” izgrađuje pomoću realističnih detalja, koje bira da osvijetli moralnu nakaznost, a te detalje on gomila, pojačava i oblikuje prema zakonima komičnoga.

<sup>3)</sup> „Cob“ znači među ostalim mladi sleđ.

Za ilustraciju kako pisac otkriva lik da ga dramatski prikaže neka posluže dva lica ove komedije kakova su u nekoliko varijanata među osnovnim oblicima rugobe u Jonsonovu komičnom svijetu, a to su master Stephen i master Mathew<sup>4</sup>). Stephen se prvi put pojavljuje odmah u prvom prizoru u prisutnosti svojeg strica Knowella oca, koji ne podliježe satiričnom izobličivanju. Stari čovjek, razjeđen, naziva ga rasipnim glupanom jer je kupio sokola i traži knjigu o lovu sa sokolima, misleći da će na taj način postati gospodičićem i zaigrati ulogu u gradskom društvu. U to pristizhe tuđi sluga s pismom i Stephen se pred njim odmah hrusti i bez veze se hvali svojim imanjem i pred vlastitim stricem blesavo se zalijeće napominjući kako će i sve njegovo možda naslijediti, premda mu je stričević Knowell sin bio živ i zdrav. Uz to se smjesta postavlja u obrambeni stav i sumnjiči toga skromnog neznanca da mu želi povrijediti čast pristojnom frazom svoga odgovora a on bi ga nalupao da nije u stričevoj kući. Istodobno veli: „Nije meni stalo hoće li svi znati kakov sam ja gospodin”<sup>5</sup>), frazu koju mu stric kasnije gnjevno vraća u lice, dok mu dijeli pouke osuđujući njegov izopačeni pogled na vrijednost čovjeka i glupu povodljivost za svim što je isprazno a što će ga učiniti smiješnim i vrijednim poruge.

U tom prvom susretu Stephen je izložen uz nekoga tko ga otvoreno i s negodovanjem gleda i želi ga zaustaviti na putu koji si je odabrao. U slijedećem prizoru vidimo susret druge vrste, tu je Stephen izložen pogledu s druge strane. Brainworm (Musco) je duhoviti spletkar, koji čita kao otvorenu knjigu sve one s kojima dolazi u doticaj i suigrače navodi da se otkriju i da bez kočnica slijede porive svojega „humour”-a. U tom susretu pisac nadopunja lik Stephenov. Kako je Brainworm ne samo vješt da razigra lude nego je i sluga stričevića Knowella, Stephen se pred njim ne susteže da na najprovidniji i najprimitivniji način izživljuje svoju umišljenost i taštinu.

Stephen: Kako ti se sviđa moja noga, Brainworme?

Brainworm: Vrlo je šesna noga, master Stephene; samo u tim vunenim čarapama ne izgleda tako lijepo.

Stephen: Pah! čarape ništa ne smetaju sad kada dolazi ljeto, zbog prašine: na zimu ću nabaviti svilene kad odselim u grad. Siguran sam da će mi u svilenim čarapama noga odlično izgledati. . . .

Brainworm: I te kako odlično, master Stephene, možete mi vjerovati.

Stephen: To ja najozbiljnije mislim: imam prilično lijepu nogu.

Brainworm: Imate vi izvanredno lijepu nogu, master Stephene, ali za sada nemam vremena da je dalje hvalim i to mi je žao.

Stephen: I drugi put će biti prilike, Brainworme. Hvala za ovo.

(Brainworm odlazi).

<sup>4</sup>) Stephano i Matheo u prvoj tiskanoj verziji (Quarto 1601). Ovdje su imena karaktera prema folio izdanju (1616).

<sup>5</sup>) „I do not stand upon my gentility“.

U ovom je prizoru prisutan i Knowell mlađi. On drži u rukama pismo prijatelja Wellbreda (Prospero), koje je bilo dopalo očevih ruku i ocu razotkrilo pomanjkanje svakog poštovanja spram starijih kod prijatelja njegova sina kao i „frajerski” jezik i površnost omladine. Knowell mlađi se čitajući list smije. Stephen je opet uvrijeđen, sumnjajući da se to bratić smije njemu, a kad vidje da to nije razmeće se neartikuliranim prijetnjama („ovoga mi svjetla, da se je meni smijao ja bih-njega. . .”) dokle ga mlađić ne sluša, ali kada ga čuje i upita što bi to učinio, on uvlači roge i veli: „Rekao bih ujaku”. Tako prijetnja ode u ništa čim je naišla na otpor, i to će se ponavljati kod Stephena nekoliko puta. Tako plašljivac ovdje izživljuje svoju taštinu i obranu časti o kojoj nema pojma. Ista lažna smjelost kao dominantan „humour” bit će razrađena do komičnog savršenstva kao osnovno obilježje Bobadilla, jednog od klasičnih likova Ben Jonsonove komedije.

Iz spomenutog je pisma Knowell sin saznao da njegov prijatelj Wellbred sprema veselicu na koju će dovesti dvojicu umišljenih luda (Bobadilla i Mathew-a), da se njih dvojica s njima pozabave. Knowell se smjesta dosjeća da bi i njegov stričević Stephen bio još jedan dragulj te vrste i obrađuje ga dvoličnim govorom u kojemu vješto hvali one odlike koje Stephen želi imati a njegova ga ograničenost zavarava da ih zaista ima. Stephen prihvaća pohvale kao zaslužene, dok uto gledalac prozire pravi i posprdni smisao riječi prikriiven nizom nakaradnih i protuslovnih metafora, koje samo poluidiotiski mozak može ozbiljno shvatiti. Mlađi Knowell sokoli Stephena neka ne skriva svoje sjajne sposobnosti.

Knowell: . . . dozvoli da ideja onoga što ti jesi zasjaji na tvome licu, pa da ljudi u tvojoj fizionomiji mognu pročitati: „Ovdje i na ovome mjestu može se vidjeti istinski, rijetki i savršeni monster iliti čudo prirode, što je zapravo jedno te isto”. Šta ti o tome misliš, rođače?

Stephen: Pa razmišljam ja o tome: i držat ću se odsele ponosnije i finije nego dosad i bit ću još više melankoličan, to te uvjeravam.

Tako pisac okružuje ladanjskoga tikvana — koji je bez truna zdravog razuma, rasuđivanja i sposobnosti da prozre vlastite samoobmane što ih je stvorio na osnovi lažnih ideala i tuđe varke i zamke — društvom u kakovu će se njegove slabosti razviti do grotesknog „humour”-a predgrađa (suburb humour), da se tu natječe sa dva predstavnika gradskog „humour”-a, sa Bobadillom i Mathewom, što svoju unutarnju prazninu i bezličnost pokrivaju šarenim prnjama lažnih uloga, koje im tokom komedije spadaju s leđa da na koncu ostanu samo dvije lutke iz kojih je i slama iscurila.

Usporediti metode satiričara s metodama glazbenika čini se nategnuto, ali ako pozorno pratimo što pisac ovdje radi zapažamo da je način uvođenja i preplitanja komičnih tema sličan načinu kojim glazbenik rukuje temama. Kada je komična tema „Stephen” uvedena, slijedeći prizor razvija dvije nove komične teme Cob-a i Mathew-a. Mathew će djelomično kasnije biti blijedi odraz nekih svojstava svog ideala Bobadilla. Prizor susreta Coba i Mathewa pokazuje vještinu pisca da ocrta i fiksira lik govornika i da istodobno potpuno razgoli i klasificira sugovornika ili onoga tko je predmet govora. Cob je — kako je već spomenuto — po općim svojim crtama nasljednik staroga clowna,



Nema ni srca ni intelekta Shakespeareovih luda. Nije potpuno zaslijepljen i pokatkada zdravim razumom jednostavnog čovjeka ponegdje prozire istinske oblike kroz lažnu opravu prenemaganja. Čita ispravno npr. karakter Mathewa, ali ga Bobadillova poza uspijeva obmanuti. Sam trpi od samoobmanjivanja. Sve to izbija na javu iz jednog jedinog njegova govora u ovome prizoru koji određuje i njemu i Mathewu mjesto među žrtvama iluzija.

Cob: . . . . Naći će se neki ter neki koji će i pomisliti da je ovaj master Mathew nekakav gospodin. Otac mu je bio poštenjačina, zaslužan i častan prodavač ribe i sve ostalo, a njemu se sada prohtjelo među gospodu i hoće da se prikrupa pravim finim mladim gospodičićima po našem gradu, kao što je to eto ovaj moj stanar (Bobadill), (o, moj stanar, taj ti je pravi gospodin!), a oni mu se izruguju da je milina. Svaki dan on ide u posjete u kuću jednog trgovca gdje ja nosim vodu<sup>6)</sup>, a to je neki master Ketely u starom židovskom dijelu grada (Old Jewry); i evo ti sprdnje i maskare, zaljubio se on u gazdinu sestru, Mrs. Bridget, i zove je gospoja; ondje on zna prosjediti čitavo bogovito popodne i čita im one nekakove pagane, smrdljive, proklete pjesme (kuga ih potrla, što ih ne podnosim!), pa poezija, poezija, i govori o interludima, čovjek bi puknuo od jeda kada to sluša. A te cure, oh! one se cerekaju i beče na njega — uh kad bi to meni bilo, ja bih sve njih redom poslao do vraga, tako mi noge faraonove! Eto, to ti je zakletva! Koliko bi se vodonoša našlo pa da im na jezik dođe ovako fina zakletva, a? Eh! imam ja stanara — on to mene uči — , a nema krštenog čeljadefa a da se znade zakleti biranijom zakletvom: Svetoga mi Jurja! Faraonove mi noge! Mojega mi tijela! pa: Ako sam gospodin i časnik! Sve su to probrane zakletve! A uz to puši ovu istu prljavu lopovsku travurinu, najfiniji i najčišći duhan! Čovjeku se nešto razgali kad samo vidi kako mu dimovi iz nozdrva suču. — A eto on mi duguje četrdeset šilinga što mu ih je žena pozajmila iz svoje kese, sve po šest penija, osim onog za najamninu: sretan bih bio da mi je to sad u džepu!...

Analiza otkriva višestruku funkciju ovoga govora: da nam predstavi ne samo samoga govornika nego i Mathewa koji upravo bijaše izišao, kao i Bobadilla i njegov odnos sa Cobom i Mathewom; nevezano i skačući s predmeta na predmet, Cob nam pomaže da putem asocijativnih veza razaberemo čak i nešto o piščevu satiričnom stavu spram lažnih ljubitelja poezije. Pred čitaocem iskrisuje lik bijednog vodonoše Coba, koji također pati od svrbeža taštine a to pokazuje ponoseći se izborom svojih gospodskih zakletava. On je zbog snobizma također obmanut i ne vidi da je njegov stanar Bobadill lažan gospodin, hvališa i varalica, koji muze iz njega novac a on mu ga daje, premda sumnja da li će ikada pozajmljeno dobiti natrag i premda žali za novcem. On nesvjesno i kroz svoje pohvale slušaocima razotkriva Bobadilla. Mathewu je jualan i vidi ga u oštrijem svjetlu, jer ga ne smatra društveno mnogo višim od sebe budući da zna da mu je otac bio građanin nižega reda, istina nešto iznad običnog vodonoše, ali ipak više ili manje na razini njegova staleža,

<sup>6)</sup> Cob je vodonoša i redovno raznosi u vjedrima vodu svojim mušterijama.

i zamjera mladome što hoće među gospodu. Osim toga, ovdje kao i na mnogo mjesta u svojim komedijama pisac sa dvije strane izlaže lažni odnos spram pjesništva i zloupotrebu riječi „poezija” u krugu ograničenih, koje dovodi na svoju pozornicu. S jedne strane kroz mržnju na pjesništvo i na sve što se s njim splelo, kako je osjeća priprosti i naglupi Cop. S druge strane kroz Mathewovo prenemaganje i njegovu afektiranu sklonost za stihove kojima se glupe djevojke rugaju, sprdajući se ujedno i sa Mathewom, dok je ovome tobožnja ljubav za poeziju, kako će se vrlo brzo pokazati, društvena poza da obmanjuje druge.

U slijedećem prizoru sastaju se i spleću dvije komične teme, tema već poznatog Mathewa, koji tu razvija svoj „humour” ljubitelja pjesnika i književnosti, i tema Bobadilla, glavnog stupa komedije, gotovo nesvjesnog majstora obmane, koji svojom vještinom i sebe i druge zavarava. On tu svog učenika i sljedbenika obmanjuje pokazujući svoju mačevalačku vještinu (za to se služi drvenim štapom), igra ulogu neustrašivog borca i uglednog u sve tajne finog odgoja upućenog gospodičića. Da se ne bi njegov obožavatelj razočarao što stanuje kod siromašnog vodonoše, on objašnjuje da je odabrao takov skroman i osamljen smještaj iz težnje za mirom, da mu silni posjeti poznanika ne bi smetali, jer on više voli čistu i skromnu povučенost nego buku i galamu bogatstva i sjaja. On ujedno skriva da mu je džep prazan.

U punom koru „humour”-a raspjevane se susreću sve komične prije već naviještene i uvedene teme i dolaze do vrhunca u prizoru u krčmi gdje su Knowell mlađi i Wellbred urekli sastanak. S jedne strane tu je Wellbred sa gradskim tipovimma Bobadillom i Mathewom, a s druge Knowell mlađi sa Stephenom. Uz lukavo poticanje dvojice vještih mladića, provincijski umišljeni bedak i dva gradska ludova (gulls) igraju komičnu igru izlažući sva svoja prenemaganja i lažne poze. Njihova je igra to grotesknija što želeći zavesti druge oni obmanjuju i sami sebe. Stephen i Mathew gotovo i nemaju svoje vlastite ličnosti nego se spontano bez opiranja povode za mnogo sposobnijim i jačim majstorom obmanjivanja Bobadillom, koji postaje to vrednijim prijelira što više razrađuje tu svoju vještinu obmanjivanja. Oni nijesu varalice velikog stila, jakog intelekta i punog vitaliteta, kakove susrećemo u kasnijim velikim komedijama „Alkemičar” i „Volpone”, koje samo tolerantni stav dramatičara i njegova slabost spram pokvarenjaka, koji su ujedno i puni mašte i oštrog razbora, spasava da ih ne gledamo kao zločince. No i kod onih o kojima govorimo, Stephena i Mathewa, u prvoj prilici kada se pojavi napast i treba izabrati između dobra i zla, moralna svijest zapinje i obojica postaju sitni kradljivci (Stephen krade plašt, a Mathew tuđe stihove).

Druga skupina lica u ovoj komediji — ljubomorni trgovac Ketely, njegova žena, šurjak i ostali — povezuju se sa glavnim komičnim likovima radnje po potrebi koja odgovara konvencionalnoj spletki. Ova su lica sporedna i ne pokazuju crte značajne za Jonsonov način oblikovanja komičnog.

U komediji „Svaki čovjek po svom hiru” Jonson se ne bavi obradom humoura tj. ne izobličuje tzv. stvarnost u tolikoj mjeri kao što će to biti u djelu „Svaki se oslobađa svoga hira”. Lica koja pokreću radnju, kao što su na primjer Brainworm (Musco), Knowell sin (Lorenzo mlađi), Wellbred (Prospero) i sudac koji vedro i duhovito zaključuje komediju, ne potpadaju pod rugobni utjecaj humoura, premda se dobro snalaze u toj klimi ludosti.

Istina je da je dominantni „humour“ Edwarda Knowella trebao biti mladenački ozbiljni zanos za poeziju, ali on ne boluje od poetske bolesti, jer pisac nije dosljedno proveo tu prvu zamisao. Tragovi se takove koncepcije mladića vide u početnom prizoru i na još nekoliko mjesta, koja je Ben Jonson u reviziji skratio isključivši npr. njegov govor o „božanskoj poeziji“ koju, kako u tom govoru tvrdi, sramote i ponizuju njezini lažni sljedbenici i nadripjesnici što laskajući publici „u ovim pustim i okuženim vremenima“ primaju odobravanja prostaka i nezalica. Taj napadaj na svoje kolege dramatičare Ben Jonson u izmijenjenu obliku prenosi u prolog napisan kasnije za nešto drugačiju verziju ove komedije. U „Nadripjesniku“ on će konačno dramatizirati „humour“ poezije u liku mladog Ovida, koji će sličiti Edwardu Knowellu kako ovoga upoznajemo iz očevih riječi u prvom prizoru komedije, a obojica su studenti prava koji zanemaruju svoje učenje zbog poezije. Povrh toga će po Jonsonu, koji pozna predobro svoje klasične pjesnike, Ovid pretvarati pravne paragrafe u stihove, a to je komično izobličjenje Ovidove vlastite tvrdnje: „Što sam pokušao pisati sve mi se pretvaralo u stih“.

I sama neizvršena nakana Jonsonova da u komediju „Svaki čovjek po svom hiru“ uz glupački poetski „humour“ Mathew-a uvede i ozbiljni „humour“ pjesničkog zanosa, koji se gnjevno osvrće na vulgarni ukus i na tadanje stanje poezije, značajna je za njegov nepomirljivi stav spram književne sredine u kojoj on stvara, stav koji je toliko žestok da se očituje na užtrb njegovoj umjetnosti. Dok je glupački poetski „humour“ Mathew-a ovdje dramski predstavljen, u drugu ruku, kad god Ben Jonson ozbiljno pristupa pjesništvu i sebi kao pjesniku, on u svoj doživljaj unosi osobnu i strastvenu notu i ne može svoje osjećaje i poglede dramski objektivirati. Pod jakim tlakom unutarnje nesigurnosti on ne može ni iz svoga stvaranja isključiti taj osjećajni kompleks.

U komediji „Svaki čovjek po svom hiru“ preteže proza, koja je u elizabetskom razdoblju skupa s razvojem jezika uopće istom prošla prve razvojne stupnjeve kao sredstvo komedije. Istina, proza i komedija iz svagdanjeg života jednostavnih ljudi (low comedy) povezane su od početka, a Lyly je uobličio poetizirani prozni jezik romantične komedije. No sintaksa je proznog dijaloga Jonsonove komedije nova, on rečenicu i rečeničke sklopove oblikuje na svoj posebni način, a taj se način razlikuje od antitetičkog i umjetnički uravnoteženog Lylyjeva perioda i logične strukture Shakespeareovih proznih govora, u kojima se nižu misaone jedinice na nit kauzalnosti.

Jonson slijedi nemirne i neproračunane asocijativne veze, i to u rečenicama koje jedna za drugom logično nepovezane idu u nepredviđenom smjeru, a često se i prekidaju umetnutim apsolutnim konstrukcijama. Tako pisac uslijed isprekidanosti i oštine izoliranih tvrdnja postiže da slušalac ima dojam da je govor spontan i prirodan, kao da ne slijedi ni jedan retorički stilski uzorak. Često smjer rečeničnog niza i slijeda misli ide i suprotno predviđanju slušaoca i zaokreće u pravcu, koji on po logici razlaganja ne očekuje. Raščlanjujući rečeničke nizove ovakova govora opažamo da se oni sastoje od samostalnih rečenica koje obično ne vežu veznici nego zarez, dvotočja ili točke i zarez. Takove su rečenice neujednačene duljine, nepravilno se izmjenjuju i djeluju kao nepripravljen živi govor. Takov izrazni stil Jonson je izradio prilagođujući ga u prvom redu tipu karaktera koji nastupaju u njegovoj

komediji, a to je komedija apsurdnoga gdje intelektu i logici malo ima mjesta. Cobov prije navedeni govor može poslužiti kao ilustracija ovog načina kako pisac vlada dramskim jezikom, načina koji je značajan za alogični tip komičnoga karaktera, jer ovakav tip nema intelektualne discipline da logički iznosi misli i opažanja.

U ovoj komediji, kao i u kasnijim, pisac ide za tim da svako lice i građom i krojem rečenice, dakle sredstvom vlastitog stila, očituje samo sebe. Kod Stephena i Coba, koji su po duhovnim sposobnostima najniži, logična je suvislost rečenica i misli svedena na najmanje, a Stephenov se govor dalje modificira, čim dođe pod utjecaj Bobadillovih jezičnih manirizama, i postaje još spleteniji i razbijeniji. Majstor obmane Bobadill razvio je do savršenstva vlastiti način općenja s okolinom udijevajući u svoj svakidani govor izreke i rječnik iz priručnika o mačevanju, da razmećući se frazeologijom oružja prikrije srce kukavelja. On, koji nije ništa od onoga što bi želio da njegova okolina o njemu vjeruje da jest, začinja govor odasvud pobranim zakletvama i uzrečicama. Ta jezična virtuoznost koja prozirno prikriva prazninu treba da mu dade individualno obilježje i da mu pribavi ugled smjelog, duhovitog čudaka koji se izdiže iznad svoje okoline. Da se bezizlazno kreće u krugu svoga vlastitog ja i da je veza između njega i svega pozitivnog u ljudskom društvu prekinuta, upućuje i prečesta upotreba osobne zamjenice u prvom licu.

Loše ili nikako povezanim govorom i nedostatkom logične linije izraza piscu uspijeva predočiti i unutarnju razrožnost i moralnu ništavost svojih govornika, koji svi više ili manje meću na se lažne identitete i nastoje da odglume svojoj okolini ličnosti koje oni nijesu. Jonson se služi također uravnoteženim i retorički uobičenim govornim jedinicama, ali obično sa dvojakom namjerom: takova fraza zvuči lažno u ustima govornika, dok istodobno razotkriva gledaocu neizravno ono što govornik sakriva i ono čime želi sugovornika obmanuti.

I stih u ovoj komediji, kao i drugdje, ima svoju dramatsku funkciju. Ovdje se samo dvojica služe gotovo isključivo stihom, a to su Knowell stariji i trgovac Kitley. Obojica su zamišljeni gotovo u običnim ljudskim razmjerima, samo s nekim jače naglašenim crtama u karakteru. Knowell stariji iskreno i cijelom svojom osobnošću reagira na lažne pretenzije svoje okoline, a pisac je po svoj prilici osjetio da njegove strastvene izljeve može dati samo u stihu. U drugom svom govoru prvog prizora koji Knowell upravlja svom nećaku Stephenu pisac sažimlje, kako se to sažeti može samo vezano metrom i metaforom, ono što ispravan ali žestok čovjek može osjećati i misliti kad se susretne s ograničenošću i taštinom tipa kao što je Stephen, koji rasipljući baštinu na vanjske znakove gospodstva teži da prikrije prostotu i siromaštvo duha. Vanjski sjaj na prostaku, veli on, kao sjajnu svijecu

prezira lagani dašak za trenutak može ugasiti;  
i ti ćeš ostati tada stijenj koji se dimi  
i čija priroda je takva da smrdi i nosove vrijeđa.

I ondje gdje Knowell raščlanjuje uzroke onodobnog čudorednog rasula kod mladeži i te uzroke nalazi u težnji za materijalnim dobrima kod roditelja, koji — da tu težnju ostvare — preskaču sve naslijeđene ograde morala, sti-

hovi su na mjestu. U oba slučaja stih ima zadaću ne samo da sadržajno sažme građu nego i da uzdigne neporočnoga govornika i da njegovim riječima negodovanja dade ozbiljnost i težinu.

I trgovac Kiteley je građanin koji u društvu zauzima svoje pravo mjesto i kao takav predstavlja pozitivne vrijednosti, a ove nijesu nikada meta Jonsonove satire. Pored toga, ovaj lik je kao i okvir radnje nasljeđe iz stare komedije i ovdje predstavlja „humour” ljubomora, a ta „nova bolest”, kako sam uviđa, „kao kuga kuži kuću (njegova) mozga”. Ta „bolest” duha, koliko god je obmana, nije obmana drugih, a ljubomorni muž se bori protiv toga „crnog oblaka”, da se otrese groznice, i nejak je da savlada tjeskobu tog ozbiljnog „humour”-a. Jonson ovaj lik obrađuje konvencionalno i njime ne eksperimentira, pa ovdje stih unosi promjenu i nije od nekog posebnog značenja.

Dosad navedeni primjeri pokazuju da upotreba jezika — u prvom redu stil i sintaksa proze — igra veću ulogu u dramatizaciji Jonsonovih ličnosti negoli radnja i da radnja, slično njezinoj ulozi na današnjoj pozornici, ostaje samo sporedno pomoćno sredstvo za prikazivanje psihe i njezina odnosa s okolinom.

Da je Jonson i prije ovoga djela stekao ugled u kazališnom svijetu, svjedoči to što se komedija „Svaki čovjek po svom hiru” prvi put prikazana daje godine 1596. u kazalištu The Courtain, što je izvodi družina Lorda Chamberlaina, koja je imala vodeći položaj u tadanjem kazališnom svijetu, a doživotni član glumac, pisac kao i dioničar bio je u njoj među inima i Shakespeare. U folio izdanju cjelokupnih djela uz tu komediju pisac je pribilježio imena glumaca koji su na praizvedbi igrali glavne uloge, pa se tu nalaze osim Willa Shakespearea velika kazališna imena (Burbage, Kempe, Condell, Heminges etc.) i danas bliza poznavacima elizabetske drame.

U prologu komedije „Svaki čovjek po svom hiru”, koji je kasnije dodat, Ben Jonson nastupa kao buntovnik protiv žive engleske kazališne tradicije. Tu on napada iste „loše običaje vremena” kojima je Sidney u „Obrani poezije” prigovarao nekoliko godina prije. On želi kazalište osloboditi romantičnih konvencija i obara se na nerealističnu upotrebu pozornice, gdje mjesto i vrijeme radnje nijesu podložni zakonima zdravoga razuma i gdje sama riječ ima učiniti mogućim nemoguće: skokove u pogledu vremena i mjesta u kojima se dijete iz prvoga čina pojavljuje kao bradat čovjek u slijedećemu, pa gdje tri zađala mača i nekoliko riječi treba da prikažu duga razdoblja tragičnih ratova i gdje u garderobi za nekoliko minuta sveže rane zacjeljuju i pretvaraju se u stare brazgotine. Očito je da je polazna tačka gledanja kod Sidneya i Jonsona ista i da su obojici kao humanistima mjerilo vrijednosti i ocjene bile klasične drame, u prvom redu rimske, uz Aristotelova dramska jedinstva kako su ih tumačili u renesansi. Sa Jonsonove strane to je napadaj ne samo na mnoštvo romantičnih prosječnih drama, često pisanih obrtimice na brzu ruku, nego i na osnovne koncepcije elizabetske kazališne umjetnosti.

P. D. Arnott<sup>7)</sup>, istražujući konvencije starogrčkoga kazališta, u grubim crtama dijeli kazališta na dva tipa, kazalište „konvencije” i kazalište „iluzije”, dva skrajnja načina između kojih se dramsko prikazivanje pomjera tamo

<sup>7)</sup> Peter D. Arnott: An Introduction to the Greek Theatre, London 1959.

ili amo prema mjestu i vremenu. On karakterizira jednostavno ta dva tipa i kaže da je kazalište konvencije „poput dječaka koji si glavu okruni papirnim obručem, popne se na stolicu i izjavi: Ja sam kralj ovoga grada. — Dječak koji navuče vjernu imitaciju cowbojske odjeće predstavlja kazalište iluzije.“ U oba slučaja i dječak i oni zbog kojih to on čini, iako svjesni da se radi o varci, voljni su da budu zavarani, a to i jest osnovni uvjet za postojanje drame. Elizabetško je kazalište u velikoj mjeri kazalište konvencije u pogledu mjesta i vremena. Na prijelazu u sedamnaesto stoljeće nakon izgradnje velikih gledališta uz bolju opremu izvodioci se počinju služiti i sredstvima kazališta „iluzije“, ali takov razvoj nije bio uvjetovan samo materijalnim faktorima. Kod Jonsona, kada se okreće protiv elizabetškoga kazališta konvencije, koje za nas predstavlja Shakespeare, razlozi nijesu vanjski nego izviru iz piščeva odgoja i njegove prirode. On zauzima stanovište klasičara i reformatora, dok uz to još treba uzeti u obzir i njegovo prirodno nepovjerenje u čovjeka i u gledaoca. Iz svih njegovih prologa, predigara i aluzija upravljenih općinstvu prozire polemička nakana, stav obrane i osjećaj dvojbe hoće li ga slušatelji dobronamjerno shvatiti i suditi. Stoga je njegov odnos sa publikom suprotan Shakespeareovu koji vjeruje u čovjeka i u moć svoje riječi da ga povede za sobom kamo god želi. Možda je i to nepovjerenje u čovjeka djelovalo da se Jonson odredi prednosti kazališta konvencije i da potraži dramsku tehniku u kojoj se od gledaoca ne očekuje suosjećanje i emotivna suradnja, jer on želi razumske reakcije.

Polazeći s teoretskog stanovišta da je na pozornici dozvoljeno prikazati samo ono što je u granicama mogućnosti, Jonson u prologu djela „Svaki čovjek po svom hiru“ izravno cilja na Shakespeareove kraljevske drame, kad porugljivo kaže da pjesnik „sa tri rđava mača i s pomoću nekoliko riječi od jedne stope i pola stope“ želi „opet ratovati duge ratove gdje su omjerali snage Lankastri i Yorki“. Kako se Shakespeare s pouzdanjem oslanja na stvaralačku suradnju gledalaca, a to je uvijek kod „kazališne konvencije“, pa im se također izravno s tim ciljem obraća u korovima, Jonson mu zbog njegovih korova zamjera, jer takov kor, kaže, treba da u tren oka gledaoca prenese preko mora i potpomogne sve nedozvoljene skokove piščeve mašte. Jedan primjer neka nam posluži za ilustraciju kako Shakespeare sa potpuno suprotnog stanovišta pristupa svojem općinstvu. Ne obazirući se na Jonsonove prigovore, u korovima Henrika V on doista moli gledaoce da mu oproste što na „skelama“ (pozornici) nedostojnim da predstavljaju mjesto gdje se odigravaju veliki događaji on želi prikazati poprište borbe slavni predaka, i pita da li to malo „borilište za pijetlove“ može obuhvatiti prostrana bojišta Francuske. Shakespeare ne sumnja u moć svojega stiha da dočara i u živu zbilju pretvori ono što ne postoji. Dok se riječi redaju, on je siguran da slušaoci vide veličajnu englesku mornaricu čija jedra

... potajnim, nevidim vjetrom ponesena  
trupine goleme izbrazdanim morem  
pokreću u susret uznositom valu.

Shakespeare traži od gledaoca da razigra maštu i potrudi misli i da vidi „po užadi brodske muce što se penju“; i da kroz huku vjetra čuje „zvižduk što zapovijest daje“. Jonson kao dramatičar od svojih gledalaca ne traži ništa osim intelekta i strpljivosti, a želi im, kako kaže u spomenutom prologu, prikazati samo sadašnjost i životnu stvarnost.

Prolog komedije „Svaki čovjek po svom hiru“ neka je vrsta manifesta Jonsonovih dramskih načela. U njemu on navješćuje realističku komediju u kojoj će dati prikaz svakidanih ljudskih „djela i jezika kakovim se ljudi služe, te likove što ih komedija bira kad želi prikazati sliku vremena i poigrati se ljudskim ludostima, a ne zločinima“. Od ovog vremena, u većini dramskih djela — bilo kroz usta komentatora što ih dovodi na pozornicu da govore u njegovo ime bilo neizravno kroz primjedbe koje dobacuju dramska lica komedije — Jonson se dotiče drame i razvija svoje nazore o metodama i ciljevima svoje umjetnosti. On nastupa kao umjetnik sa jasno određenim programom. Naglašuje važnost uloge dramatičara u ljudskom društvu kao cenzora morala i učitelja ćudoređa, koji svjestan svoje zadaće mora djelovati ne obazirući se na negodovanja i laske općinstva. Dramatičar neka se drži klasičnih načela dramskih jedinstava i dekoruma i neka u komediji ograniči tematiku na realistično područje.

Ali unatoč stegama koje sebi Jonson nameće, komedija mu prelazi okvire njegovih svjesnih načela i namjera. Konceptija likova što se kreću po njegovoj pozornici, u koje on sažima rugobu i nakaznost poroka i ludosti, usprkos životu vjernih detalja koje iz vlastitog motrenja čovjeka u društvu prenosi u komediju, kao cjelina daleko je da bude vjerna životu, jer nerazmjernost u izboru realističnih detalja, gomilanje jednih a isključivanje drugih, bliže je načinu romantičara negoli mjeri klasičara. Ono što je kod njega svjestan protest protiv nemogućih situacija i idealiziranih likova elizabetske romantične komedije i ono što on navješćuje u ovom prologu da je vjerno životu, odgovara njegovu načinu kako pristupa stvarnosti: on razabire u vidljivom svijetu samo i upravo one pojave što ih želi vidjeti i preobraziti u umjetnost, a to su neograničene ludosti i varljive površine koje pokrivaju sebičnost i pohlepu, siromaštvo duha i nedostatak zdrava razuma. Njemu ograničenje slobode u upotrebi mjesta i vremena i realizam detalja služe da stvori samo iluziju realnosti, ali stanovnici njegova komičnog svijeta nijesu „realistički“ crtani. Likovi kao što su Bobadill, Sordido i Puntarvolo u ranijim komedijama, a da se ne spominju likovi u kasnijim komedijama, prerastaju razmjere života; oni koji su uspjele kreacije žive manje ili više intenzivno, ali uvijek izvan psiholoških zakona svagdašnjice i djeluju prema dinamici svoga vlastitoga bića, kao što se to događa kod još jednog majstora groteske, Dickensa. Tradicija da je Jonson realistični pisac potječe još iz njegova doba, a nastala je zbog realizma detalja koje je birao da izgradi svoju komičnu viziju svijeta, ali je ta vizija u cjelini nadrealistična i zatvoreni krug.

Ovoliko neka posluži kao komentar prologu komedije „Svaki čovjek po svom hiru“, gdje Jonson objavljuje namjeru da će pokazati „djela i jezik kojima se ljudi služe“, tj. da će dati realističnu komediju.

## SUMMARY

## BEN JONSON AND THE SHAPING OF THE COMIC CHARACTER

## I

**Every Man in His Humour**

This paper is the first on Ben Jonson's presentation of the comic character. The comedy of „Every Man in His Humour”, treated from this angle, is not examined in isolation, but as a starting point for further analyses in the belief that detaching one work of a great writer from the rest of his „opus” and examining it does not yield its full meaning or its potential value. Therefore this comedy is dealt with in the context of the three comedies which follow it: „Every Man Out of His Humour”, „Cynthia's Revels” and „The Poetaster” and, when the material under examination foreshadows future themes and techniques, it is referred to the major comedies.

After a general introduction, the biographical data and the essential background of the comedy are briefly stated. The author supports the accepted critical position that this is the first important comedy by Jonson from her analysis of the comic characters Juniper and Onion in the preceding comedy „The Case is Altered”. These illustrate Jonson's characteristic but as yet unrefined handling of language and individual speech habits as one of his most effectively dramatic instruments in the shaping of comic personality. The author examines the discrepancy between Juniper's and Onion's shadow personalities which are puffed up by their speech habits as an example of Jonson's successfully bringing to the surface specific inner distortions for the purpose of comedy which is especially interesting in the light of future developments ie. the characteristic pairing off of two characters in which the weaker one takes the imprint of the stronger, a pattern repeated in full scale and with surer mastery in the case of Bobadill and Matthew in „Every Man in His Humour”.

Before giving any detailed analysis of „Every Man in His Humour” the author gives a general survey of the period including the first two „humour” comedies and the two „poetical satires” and attempts to account for the obvious inability of the playwright to work his material into a closely knit organic unit by his failure to come to terms with reality and the tension caused by personal maladjustment. Jonson, by projecting his „dream” personality into the world of art (with the exception of „Every Man in His Humour”) is splitting his created world into „real” or „satiric” and „ideal” in juxtaposition to it. The playwright has shown that he was neither able to eliminate his personal struggle for balance from his art nor to transform it so as to make it fuse with other material into the one imaginatively satisfying comic vision. The author discusses Jonson's characters in these comedies which are constructed by elimination and on the basis of a specific obsession by which



they live in an arid world of their own, isolated from others in a way reminiscent of the dramatic persons in the modern theatre of „absurdity”. Unable to respond to their surroundings except by further advancing in the direction where their own type of absurdity leads them, these characters are static and unfit for development. Thus the 'change of heart' required to bring about the conclusion is something merely contrived while the conventional props of comedy, as far as they are used, and the playwright's own clever manou-  
vering keep the plot going.

„Every Man in His Humour”, by keeping closer to the conventional framework of comedy, fulfills the formal requirements of that art better. It also differs from the later comedies of the first period since the characters are more or less of the same world, differing only in degree. The characters are grouped so as to present on the one hand the comic fools who lack a firm core of personality and exist only under the cloak of their pretences and enact their foolish ideal concept of themselves, and, on the other hand, the representatives of common sense, clever, but, on the average, of the same moral status serving by contrast as the foils and actively bringing to the full light the absurdity and the ingrained folly of the first group. The difference between the 'censors' who represent the writer's moral position in the „poetical satires” and Edward Knowell Senior who plays a similar role in this comedy is discussed. Jonson's use and remodelling of the conventional inherited elements of comic characterisation to display afresh the fashionable and the eternal follies of men are analysed and his dramatic method of exhibiting them is illustrated by examination of the successive appearances of Master Stephen and Master Matthew on the stage as the writer gradually fills in the outlines of their characters in significant detail.

Quotations are used to illustrate Ben Jonson's masterful economy of means when one single speech, discussing another character in the play and apparently informing us about that character, is in fact serving a double purpose and at the same time revealing the speaker himself. (E.M.O.H.H., folio version Cob's speech at the end of Act I. Sc. III). The interplay of the comic themes of Bobadill and Matthew is followed throughout the comedy to demonstrate Jonson's methods in building up comic character. The non-humour characters in this play are then examined.

Some brief observations on the language of comedy before Jonson are followed by an attempt at pointing out and illustrating the difference in the structure of Ben Jonson's sentence and period with its characteristic forward moving jerkiness going in unexpected directions and usually unconnected by any logical and causal links — a style suited to the expression of dim thought and low intelligence as seen in his representatives of folly. The false virtuosity of Bobadill's speeches and his vocabulary are related to his own sham character and to his influence on the language of Matthew, Stephen and Cob. The question of the division into verse and prose is touched upon. It is suggested that the language plays a pre-eminent role for Jonson in the construction and dramatising of his comic characters,

The last section of the paper deals with Ben Jonson's conception of comedy and its function as he formulated it in the Prologue of the play which, although written later, still expresses his attitude at the period when he wrote it. In this context the theatre of „convention” and the theatre of „illusion” are discussed to suggest that Ben Jonson's opposition to the theatre of convention springs from his distrust of his audience and of human nature in general. In connection with this, the so-called „realism” of Jonson's theatre is examined and it is suggested that, in spite of the details recognisable as being taken from the behaviour of man in society, their accumulation and selection as well as their way of entering into Jonson's comic world point more towards the surrealist method than those of the so-called „realism”. This discussion is introduced as a comment on Ben Jonson's statement in the Prologue that the aim of Comedy is that it should present the „deeds and language, such as men do use,” . . . and „to show” an image of the time”.